



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Ugalde, María Fernanda

## Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del desarrollo regional

der Reihe / of the series

Forschungen zur Archäologie außereuropäischer Kulturen; Bd. 7

DOI: <https://doi.org/10.34780/nd2t-j23x>

**Herausgebende Institution / Publisher:**  
Deutsches Archäologisches Institut

**Copyright (Digital Edition) © 2022 Deutsches Archäologisches Institut**  
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0  
Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) | Web: <https://www.dainst.org>

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

## 9. Conclusiones – algunas hipótesis sobre el material analizado

### 9.1. CONCLUSIONES GENERALES

La clasificación, como la hemos llevado a cabo en el presente trabajo, responde a la necesidad de establecer categorías que en una primera instancia nos permitan organizar el material para orientarnos dentro del amplio espectro de motivos. Hemos establecido categorías sencillas que corresponden a criterios básicos (personas, animales, seres mixtos). Es decir que constituye solamente una herramienta de trabajo, mas no necesariamente refleja la coherencia del pensamiento de quienes las elaboraron. La observación minuciosa de las piezas y las dificultades en determinados detalles de la clasificación nos han conducido a interpretar el universo iconográfico Tolita como un sistema complejo pero ordenado, estructurado en varios niveles, que resumimos como sigue:

1. La iconografía Tolita es de naturaleza doble: religiosa y socio-política. Ambos factores están estrechamente vinculados y se relacionan con la ideología de un grupo de poder que utilizó al ámbito religioso para su provecho.
2. El panteón Tolita incluye distintos tipos de actores: divinidades, ancestros míticos, personajes sobrenaturales y posiblemente héroes culturales.
3. El concepto ancestral andino de dualismo (opuestos complementarios) está reflejado en la iconografía Tolita, sobre todo a través de diseños con motivos geométricos, y puede haber estado relacionado con concepciones cósmicas.
4. La iconografía Tolita demuestra algún tipo de contactos con culturas mesoamericanas, pero su origen se encuentra en el área andina y su precursor directo se localiza en las culturas del Formativo de la costa ecuatoriana. En relación con éste, se distinguen continuidades y cambios. Las continuidades se reflejan sobre todo en los personajes antropomorfos femeninos. A nivel más global, la iconografía Tolita es parte de una tradición pan-andina que se desarrolló

en el Formativo Peruano, cuyo aspecto central son los sistemas de parentesco, que incluyen a los seres sobrenaturales.

5. Hay una serie de seres sobrenaturales, híbridos, que si bien tienen precursores en el Formativo Tardío, es en el Desarrollo Regional cuando aparecen masivamente. En el estilo Tolita fueron dotados de rasgos iconográficos específicos que son exclusivos a ellos y parecen caracterizarlos y separarlos de los seres del mundo real. La aparición de los seres híbridos podría estar relacionada con una creciente jerarquización de la sociedad.
6. Las figuras representan conceptos simbólicos codificados y no han de verse como retrato o reflejo directo de lo representado. Signos icónicos como los cráneos deformados o las ofrendas de cabezas decapitadas no tienen paralelo en los vestigios arqueológicos y por tanto deben entenderse en un contexto simbólico. Igualmente las representaciones femeninas más parecen encerrar un concepto relacionado con las fases agrícolas que un retrato de la vida cotidiana.

Las hipótesis que formularemos a continuación hacen referencia a estos puntos. El enunciado 3 ya fue abordado detalladamente en el capítulo 7.

### 9.2. ALGUNAS HIPÓTESIS

#### 9.2.1. Las representaciones femeninas – Continuidad y cambios entre el Formativo y el Desarrollo Regional

En el capítulo 7 ya postulamos algunas posibles interpretaciones para las figurillas femeninas. Ahora nos interesa centrarnos en el tema de la continuidad y los cambios en relación a la tradición de figurillas del período Formativo<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> Se debe mencionar en este contexto que la tradición de elaboración de figurillas antropomorfas en Ecuador es una de las más antiguas de América. En los Andes Centrales obtiene relevancia bastante después, mientras



Fig. 127 Figurillas de cerámica, procedencia desconocida, MBCEG, GA-7-3010-87, GA-58-1871-81, GA-28-1428-80.

En la iconografía del estilo Tolita, y en general en la de los estilos del período de Desarrollo Regional en la costa ecuatoriana, las mujeres, a diferencia de los hombres, rara vez se presentan muy ataviadas y / o realizando alguna actividad. Suelen aparecer en una actitud hierática y la posición de sus brazos y manos parece ser trascendental (figs. 127–128)<sup>132</sup>. Ya en las figurillas de Valdivia y Machalilla los artistas pusieron énfasis en este punto, y podemos observar repetidamente actitudes corporales que reconocemos después en las figurillas femeninas de Tolita, como una mano en el mentón, ambas manos apoyadas sobre el vientre o ambas manos sosteniendo los senos<sup>133</sup>. La maternidad, igualmente, es un tema recurrente a partir de la iconografía del período Formativo Temprano en la costa ecuatoriana. De Valdivia se conocen ejemplos de figurillas embarazadas. En el Formativo Tardío, tenemos en la cultura Chorrera representaciones de madres con un niño en sus brazos (Bouchard / Usselman 2003: 42). Imágenes de ese tipo son frecuentes también en otros estilos del período de Desarrollo Regional como Bahía<sup>134</sup>.

A partir de Chorrera son frecuentes las representaciones de mujeres de pie con los brazos junto al cuerpo<sup>135</sup>, que seguirán en boga en los diferentes estilos del período del Desarrollo Regional.

que en Mesoamérica la producción de figurillas juega ya un papel muy importante en el Formativo, pero su comienzo se ubica cronológicamente más tarde que en Ecuador, por lo que se ha postulado que la tradición en Mesoamérica derivaría del Formativo ecuatoriano (Lathrap / Collier / Chandra 1976: 39). Nos parece importante este aspecto para subrayar que se trata, en la costa ecuatoriana, de una tradición muy larga, por lo que se facilita analizar la continuidad y los cambios.

<sup>132</sup> Cat. 96, 139, 2, 87.

<sup>133</sup> Véase para las piezas Valdivia: Klein / Cruz Cevallos 2007: 38–39, figs. 2–4; Valdez / Veintimilla 1992: figs. 8–9; Purini 2005: 173.

<sup>134</sup> En el corpus Tolita tenemos, además de los ejemplos ya mencionados de imágenes de mujeres con un bebé lactante en sus brazos (tema III.3.1), algunas figurillas que podrían representar a mujeres embarazadas (ver por ejemplo fig. 127a).

<sup>135</sup> Véase por ejemplo: Crespo / Holm 1977: 82; Purini 2005: 178–179; Klein / Cruz Cevallos 2007: 64, 66, 67, 69, 71, figs. 24, 26, 27, 29, 31.

Fig. 128 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEG, GA-11-1924-81.



Tomando en cuenta entonces la larga tradición de figurillas femeninas en la costa ecuatoriana a partir del período Formativo Temprano, creemos que las representaciones femeninas en Tolita<sup>136</sup> pudieron poseer otro carácter – y otra función, correspondiente a una tradición más antigua – que el de las masculinas.

Para las figurillas más tempranas, las de la cultura Valdivia, Marcos y García han sugerido una simbología relacionada con la fecundidad, tanto de las mujeres como de la tierra en una sociedad cuya subsistencia dependía crecientemente de la agricultura (Marcos / García 1988). Entre las figurillas Tolita, aquellas que se encuentran de pie y que son las que recuerdan especialmente a las figurillas del Formativo, se puede observar un patrón que relaciona la posición de las manos con determinados atributos: hay una coincidencia entre las manos hacia abajo y los senos no desarrollados, por un lado, y las palmas de las manos hacia delante y los senos desarrollados, el vientre enfatizado y las caderas anchas, de otro. (figs. 127c y 128).

Si aceptamos la interpretación de las figurillas del Formativo como metáfora de la fertilidad de la tierra (Marcos / García 1988, Marcos 2005<sup>137</sup>) y la continuidad de esta simbología en el Desarrollo Regional, propuesta no difícil de aceptar en vista de la intensificación de la agricultura en este período, la posición diferenciada de las manos y su relación con otros atributos en las figurillas debería tener un significado dentro de este contexto<sup>138</sup>. Ya

que hemos podido establecer composiciones canónicas que asocian a las posiciones de las manos con la exaltación o no de las partes del cuerpo femenino que se relacionan con la

<sup>136</sup> Y probablemente también en las otras culturas sincrónicas de la costa ecuatoriana, donde se observa un fenómeno parecido en el que las representaciones de mujeres son limitadas (en cuanto a número y actitud), canónicas y hieráticas (ejemplos del estilo Jama Coaque en Valdez / Veintimilla 1992: figs. 79–81). La posición de los brazos apenas levantados junto al cuerpo, simétricamente, y las palmas de las manos hacia delante – que nos es familiar en las figurillas Tolita – constituye en Jama-Coaque aún más una especie de convención extremadamente uniformizada para las representaciones femeninas. Observamos aquí una continuidad en el tratamiento y la concepción de la figura humana aunque, como anota Cummins refiriéndose a la continuidad entre las figurillas del Formativo Temprano y aquellas de Chorrera, también entre éstas y las del Desarrollo Regional hay una creciente atención a la fisonomía humana (Cummins 2003: 431).

<sup>137</sup> En contra de esta hipótesis se ha manifestado Roosevelt, quien cree que las figurillas son símbolo de la fertilidad femenina como fuerza reproductora, no de la tierra, en el contexto de una sociedad matrilocal y con descendencia matrilineal (Roosevelt 1988).

<sup>138</sup> La posición de los brazos, las manos y los dedos tiene carácter simbólico en la iconografía religiosa de otras áreas culturales. Por ejemplo en el budismo, las diferentes posiciones de las manos constituyen un verdadero “lenguaje de gestos” (Saunders 1960, Frutiger / Heiderhoff 1981: 52, Cancik / Mohr 1988: 139). En general, si entendemos a la percepción del cuerpo como un constructo cultural (Weissenrieder / Wendt 2005: 46 ss.), debemos asumir que los patrones reconocibles en sus representaciones no pueden ser casuales.

fertilidad (senos, vientre), podríamos pensar que la posición de las manos alude a diferentes momentos del ciclo agrícola.<sup>139</sup> La mayor o menor ornamentación a la que hicimos alusión en el capítulo 7, que al parecer se relaciona con la edad de las mujeres representadas, también podría formar parte de este campo semántico, como metáfora para la fertilidad de la tierra.

Podemos imaginar el uso de estas figurillas dentro de un contexto de prácticas rituales celebradas regularmente, posiblemente en el principal centro ceremonial de la región, La Tolita. De hecho, la gran mayoría de las figurillas, como se ha dicho, provienen de los montículos y basurales de la isla, de manera análoga a las de Real Alto, que se encontraron básicamente en basurales, junto a materiales descartados (Marcos / García 1988: 40; Raymond 1993: 37). El uso de las figurillas en estas ceremonias y su posterior detrimento explicaría de un lado tal acumulación y de otro la enorme cantidad de material fragmentado entre ellas.

Este planteamiento es solamente una reflexión hipotética, pero nos parece sugerente ya que estamos convencidos de que en una iconografía que se muestra tan canónica, ningún elemento puede considerarse arbitrario, menos aún cuando se evidencia – como en el caso de la posición de las manos – una redundancia compositiva con otros elementos que en términos semióticos se entiende como refuerzo de la información y herramienta de persuasión (Eco 2002: 179).

Mientras las figurillas masculinas son casi desconocidas en el Formativo y aparecen masivamente en el Desarrollo Regional, frecuentemente con mucho atavío, las figurillas femeninas presentan en cierta manera una continuidad en el canon de representación con respecto al período anterior. En su mayoría están vestidas y ornamentadas de manera relativamente uniforme, sin grandes diferenciaciones. Casi todas tienen una falda como único vestido, tocado sencillo y adornos corporales no tan elaborados (en comparación con los hombres).

En el caso de las representaciones femeninas, parece prolongarse un culto a una o varias deidades femeninas, existente desde el Formativo. Creemos que el material Tolita refleja una continuidad de un culto a deidades femeninas, relacionadas principalmente con la agricultura pero también con la salud, el bienestar de la familia y la maternidad, y que pudieron formar parte tanto del culto doméstico como del comunitario<sup>140</sup>. Por el pequeño tamaño de la mayoría de figurillas femeninas

se podría interpretar que éstas constituyeron una especie de figuras votivas al alcance de cualquier unidad doméstica. Lamentablemente faltan evidencias arqueológicas que pudieran sustentar esta hipótesis, que se confirmaría de encontrar estas figurillas mayoritariamente en contextos domésticos y las figuras grandes más bien en contextos ceremoniales.

Las sociedades del Desarrollo Regional en la costa ecuatoriana son, a nuestro entender, sociedades altamente dinámicas que se encontraban en un momento de cambio y crecimiento, donde de un lado se mantenían ciertos conceptos religiosos y cosmológicos, pero de otro se jerarquizaba vertiginosamente la estructura social, causando un impacto e influyendo en la concepción del universo<sup>141</sup>. Creemos ver este proceso reflejado en las figurillas, pues la cerámica, siendo el más común y accesible objeto portable, es un perfecto medio para establecer y comunicar un concepto de orden, en un momento de desorden o re-ordenamiento social (Grove / Gillespie 1992: 25).

<sup>139</sup> Es de suponer una interpretación en este sentido, dada la naturaleza cíclica del proceso agrícola. La intervención directa del hombre en el misterio de la regeneración vegetal no es una simple técnica profana sino un ritual relacionado con el ciclo cósmico – el año, las estaciones, la época de siembra y recolección – (Eliade 1954: 313) y por tanto la iconografía religiosa alusiva a este tema debe hacer referencia a tales aspectos. Sin embargo tampoco es descartable la posibilidad de que la posición de las manos y los brazos y su relación con el grado de desarrollo de la mujer sean un componente más dentro de la exaltación de las fases de la vida femenina, en forma análoga a la propuesta de Di Capua para las figurillas Valdivia (Di Capua 1994).

<sup>140</sup> Raymond sugiere una evolución dentro del ceremonialismo Valdivia, que en Valdivia Temprano habría estado asociado exclusivamente con los contextos domésticos y en Valdivia Tardío con eventos periódicos en centros ceremoniales establecidos, manteniéndose el culto doméstico de manera paralela (Raymond 1993: 40).

<sup>141</sup> Como ha postulado acertadamente Eliade, las hierofanías primordiales son susceptibles a desvalorizaciones y revalorizaciones dentro de un proceso de manifestación de lo sagrado; proceso en el cual la idolatría y el iconoclasmo son actitudes naturales del espíritu (Eliade 1954: 37), pero no nos parece posible entender tal proceso en el ámbito netamente sagrado sin tomar en cuenta el contexto socio-político en el que tiene lugar.



Fig. 129 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEG, GA-20-3013-87.

### 9.2.2. “Boom masculino” en el Desarrollo Regional – indicios de diferenciaciones sociales y jerarquización

Hay dos aspectos que saltan a la vista inmediatamente al momento de revisar cualquier colección de piezas arqueológicas de la costa ecuatoriana correspondientes al período de Desarrollo Regional y confrontarlas con aquellas de la época anterior, el período Formativo. Estas son, de un lado, un verdadero *boom* de personajes masculinos y de otro, el surgimiento de seres mixtos, sean éstos antropo-zoomorfos o híbridos de varios animales, habiendo aun algunos que ostentan características netamente fabulosas. Abordaremos ahora el primer punto, la masiva representación de personajes antropomorfos masculinos.

Al comparar en el corpus Tolita las convenciones de representación de los personajes antropomorfos femeninos y los masculinos, notamos varias diferencias fundamentales:

1. Las figuras femeninas en su mayoría son de formato pequeño, y son excepcionales aquellas que superan los 20 cm. de altura. Entre las masculinas, en cambio, se observan figuras de gran formato, que pueden llegar a medir hasta cerca de 80 cm. como en el caso de la representación de un anciano sentado (fig. 33), pasando por figuras

grandes de entre 20 y 30 cm. de altura (por ejemplo fig. 32), hasta pequeñas figurillas que frecuentemente corresponden a una producción en serie con moldes (figs. 46e–h) y cuyo tamaño es relativamente uniforme alrededor de los 10 cm.

2. Mientras las mujeres generalmente están de pie, en posición bastante hierática, donde la mayor variabilidad responde a la posición de los brazos, los hombres aparecen en posiciones y actividades variadas, incluyendo algunas que denotan una especialización en un oficio específico (canoeros, canasteros, músicos, danzantes).
3. El traje de las mujeres es bastante uniforme y consiste en una falda corta y un tocado simple, además de algunos adornos, básicamente collares, orejeras y narigueras, y en ocasiones pulseras y ajorcas. Entre los hombres, en cambio, vemos aquí nuevamente una gran variedad. El vestido más común es el taparrabo, pero se pueden observar también otros tipos de trajes, como uno de plumas (cat. 228) y una especie de traje entero que llega hasta las canillas (cat. 287). La mayoría de mujeres portan una capucha simple, mientras entre los hombres se aprecia una gran variedad de tocados (figs. 129, 130, 131a, b; cat. 287, 228, 236, 704).



Fig. 130 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida. Col. Iván Cruz.

0 5 cm

Esta irrupción de motivos iconográficos parece ser la consecuencia de una complejización social en la que surgen o se refuerzan grupos de poder. Al parecer, en gran parte de la América Prehispánica, y en especial en el área andina, estos grupos de poder se estructuran sobre la base de sistemas de parentesco con diferentes jerarquías. Ha sido extensamente estudiada la organización social de los incas, que se facilita gracias a la existencia de fuentes escritas de la época colonial temprana (Zuidema 1995), pero se ha planteado también que determinados elementos de dicha organización social tienen su origen en un momento muy anterior al apareamiento del estado inca, y que ya las sociedades Paracas y Nasca son parte de una cosmovisión pan-andina en la cual se concibe al mundo en categorías de parentesco con ancestros míticos (Golte 1999)<sup>142</sup>. En los textos de Huarochirí, que seguramente constituyen una tradición oral que se transmitió de generación en generación y cuyo origen se debe remontar a épocas pre-incaicas, se pueden encontrar ya elementos como la quinquedivisión: Pariacaca nace de cinco huevos (Huarochirí 1975: 79); después de la creación (en una de las versiones expuestas), los hombres habitaron sobre cinco montañas y conformaron cinco pueblos (Huarochirí 1975: 117); los hombres volvían al quinto día después de haber muerto (Huarochirí 1975: 79; más ejemplos en Trimborn 1960). Esta relevancia del número cinco

en los textos de Huarochirí permite intuir un temprano simbolismo numérico y podría constituir una versión temprana del sistema decimal, base del sistema de cálculo de los incas (Trimborn 1960: 551). La lectura de los textos de Huarochirí permite además reconocer rápidamente un énfasis en los lazos familiares y en los ancestros divinos. Para la época inca, Zuidema ha expuesto que en Cuzco (cuya organización interna, de acuerdo a este autor, se puede extrapolar a la organización de todo el imperio), existían diez ayllus nobles y diez ayllus comunes<sup>143</sup>, con relaciones espaciales y jerárquicas muy claras entre ellos (Zuidema 1995: 25), y que se adscribía el origen de un ayllu a un antepasado real o hipotético (Zuidema 1995: 35). Zuidema señala además que:

<sup>142</sup> Zuidema (1995: 309) expone también que cuando los incas llegaron al Cuzco se encontraron con una población organizada en dos grupos de tres ayllus, los cuales fueron incluidos por los incas en la categoría de los ayllus no-aristocráticos, es decir el grupo Cayao. Anota además que, de acuerdo a las crónicas de Sarmiento y Betanzos, se puede reconocer una organización basada en la tri-partición en el Cuzco pre-inca y se puede sugerir una posible relación entre los grupos foráneos y la población original del tipo "mitad superior – mitad inferior" (Zuidema 1995: 310).

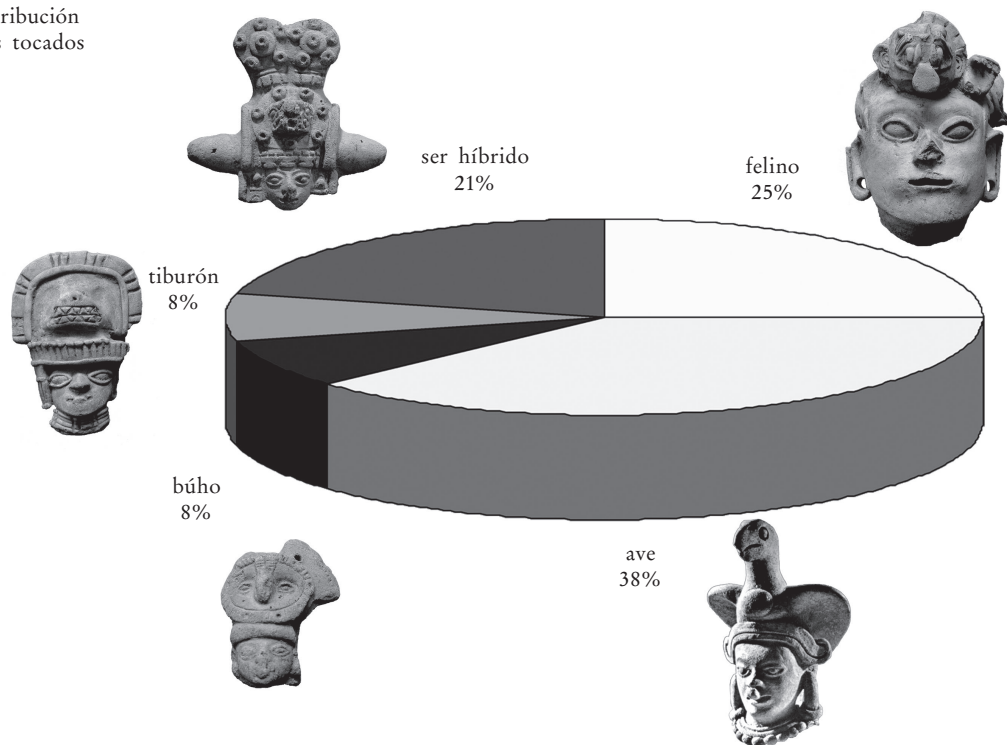
<sup>143</sup> Zuidema anota que ya en el reino de Chimú la población estaba organizada en diez grupos y que los Incas adoptaron y extendieron esta forma de organización (Zuidema 1995: 337-338).



Fig. 131 a Figurilla de cerámica, MBCEG, GA-10-2996-87; b-e Fragmentos de figurillas de cerámica (b MBCEE, LT-8-55-69; c MBCEQ, LT-1257-2-60; d MBCEE, LT-1030-2-60; e MBCEQ, LT-18-16-69); f Placa colgante de cerámica, MBCEG, GA-41-1750-81. Todas las piezas de procedencia desconocida.



Fig. 132 Distribución general de los tocados zoomorfos.



“Cada *ayllu*, en Hanan y Hurin, tenía su **asociación propia con un dios distinto**, sobre lo cual ya había dicho Sarmiento que cada uno de los reyes tenía el nombre de un dios como su ‘nombre de caballería’. La expresión mitológica de esta asociación hace evidente que el *ayllu* de primer rango (I) tanto en Hanan (A) como en Hurin (B), estaba asociado con el Sol, el segundo *ayllu* (II) con el Trueno y el tercer *ayllu* (III) con el dios Viracocha (Zuidema 1995: 54, subrayado de la autora).

Como postula Hocquenghem (1987: 35), en las sociedades andinas las relaciones de producción son dominadas por la actividad religiosa a través del culto a los ancestros.

La adscripción a un ancestro mítico, en tanto legitimación de poder, debió estar acompañada de un sistema de representación. Asumiendo que en la sociedad Tolita existió un sistema parecido de organización social en linajes con diferentes jerarquías y legitimación del poder a través de supuestos ancestros míticos, nos parece que en la iconografía se refleja una asociación entre determinados personajes antropomorfos masculinos y determinadas deidades. Esta asociación al parecer se manifestaba sobre todo a través del tocado.

### 9.2.3. El tocado como símbolo de adscripción a linajes

El trabajo con *clusters* a partir de la base de datos nos ha permitido observar una jerarquía de atributos (capítulo 7.2), en la que el tocado parece ser el principal, el elemento más significativo y diferenciador entre los personajes. Nos llama la atención de manera especial el tipo T7, es decir los tocados zoomorfos, porque éstos representan a seres que podemos identificar también como personajes por separado, de nuestro tema V (personajes con rasgos zoomorfos). Este tema no ha sido muy tratado en la literatura, exceptuando a Gutiérrez Usillos, quien propone que los tocados con forma de cabeza de felino estarían relacionados con algún tipo de ritual agrícola (Gutiérrez Usillos 2002: 99). Pero los tocados zoomorfos de la iconografía Tolita no se limitan al felino, sino que hay una serie de personajes que aparecen en estos tocados, con mayor o menor frecuencia: felinos, seres híbridos, aves, tiburones, búhos (fig. 132).

La literatura etnográfica contemporánea plantea frecuentemente que la presencia de los animales (sobre todo aquellos con características humanas) en los mitos está directamente relacionada con las relaciones de parentesco entre los humanos (Urton 1985).



Fig. 133 Fragmento de figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEG, GA-7-1924-81.



Fig. 134 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEG, GA-178-969-78.

Nos parece percibir que los tocados, y en particular aquellos zoomorfos, implican una adscripción del personaje que los porta a un linaje cuyo ancestro mítico sería el personaje representado en el tocado<sup>144</sup> (figs. 131–136)<sup>145</sup>.

Hay pasajes en los textos de Huarochirí que dejan entrever la descendencia de divinidades de diversas índoles, por ejemplo, de Tamtañamca se dice que “fue hijo del sol” y se lo describe como “un verdadero sabio, como un dios”, mientras que otros ancestros son animales; en un pasaje en el que Cuniraya se entrevista con el inca Huayna Cápac, a quien pide juntar a todos sus “brujos, a todos los que tienen sabiduría”, éstos se presentan ante Cuniraya señalando sus respectivas ascendencias:

“Y así, algunos de los hombres dijeron, ‘Yo fui creado por el cóndor’. Otros dijeron: ‘Yo soy el hijo del halcón’ y otros ‘Yo soy el ave voladora golondrina’” (Huarochirí 1975: 36, 73, 74).

Podemos reconocer aquí dos personajes: uno divino, hijo del sol, y creador:

“Dicen que Cuniraya Huiracocha fue muy antiguo. Antes que él existiera no había nada en este mundo, dicen. Y fue él, creen, quien hizo las montañas, los árboles, los ríos, los animales de todas las clases y las chacras para que el hombre pudiera vivir” (Huarochirí 1975: 77).

El otro tipo de personaje no tiene en sí carácter divino, pero la cita anterior denota un sentimiento de orgullo de pertenecer a un

<sup>144</sup> Ya Rivera Dorado sugirió la relación entre linajes y ancestros cuya forma primaria serían animales, haciendo una analogía entre los personajes “disfrazados” del material Tolita y las máscaras de transformación de los kwakiutl (Rivera Dorado 1984: 27).

<sup>145</sup> Cat. 231, 675, 679, 464, 217, 386, 678, 1285.



Fig. 135 Fragmento de figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEQ, LT-83-1-87.



Fig. 136 Máscara de cerámica, procedencia desconocida, MBCEQ, LT-41-20-83R.

“linaje” con ancestro animal, cuya importancia se refuerza en otro pasaje, en el que el personaje creado por la golondrina desobedece los órdenes superiores y al que el inca dice:

“Si no hubieras sido creado por la golondrina, al instante te habría hecho matar” (Huarochirí 1975: 75).

Es importante recalcar que con una sola excepción en todo el material revisado, los personajes que portan tocados zoomorfos son masculinos. La excepción es la pieza 22 de nuestro catálogo, cuyo tocado corresponde al tipo T7.1. Identificamos a este personaje como femenino por su vestimenta, su actitud y la posición de sus brazos y manos. Las arrugas

que apreciamos en su rostro denotan ancianidad. Nos podemos explicar esta excepción de dos formas: a) las mujeres ancianas, excepcionalmente, tenían derecho a llevar el tocado correspondiente a su linaje, o bien b) esta figurilla constituye una variante regional, pues estilísticamente más parece acercarse a Tiaone que a las convenciones iconográficas “clásicas” Tolita, y a esto se debería la incongruencia con la norma.

Continuando con el tocado del tipo T7.1, la pieza ilustrada en la figura 85 a la que nos referimos anteriormente, parece muy significativa.

En ella está representado un hombre con su órgano sexual erecto enfatizado (que nos recuerda a los *hermes* griegos) que viste una especie de poncho corto y tiene un tocado en forma de felino. Visto de frente, el tocado parece corresponder al canon de representación que conocemos de otras figuras, es decir, una cabeza de felino, con diadema, orejeras y lengua colgante, enmarcada en un círculo (como lo apreciamos en numerosos casos de los temas II.2 y II.4). Sin embargo, al ver la figura desde los lados y desde atrás, descubrimos que el tocado no solo incluye a la cabeza del felino, sino al animal completo, con su cuerpo, pero no éste separado y montado sobre el personaje antropomorfo, sino integrado con él. No vemos las patas del felino sobre los hombros del hombre, sino que el cuerpo del felino se unifica con la cabeza del personaje. La cola del felino queda colgando hacia atrás.

Es particular que en esta figura se haya renunciado a esculpir las piernas del personaje, composición parecida a la de un personaje femenino (tema I.8) al que ya hicimos referencia (fig. 28). Expusimos arriba nuestra hipótesis de que el personaje femenino del grupo I.8 podría representar un rito de pasaje de una joven. Nos parece que la figura masculina que estamos tratando en este párrafo se podría entender en el mismo sentido. El rostro parece pertenecer a un hombre joven. Además del tocado, luce unas orejeras muy llamativas. Postulamos que ha sido representado un joven del linaje “del jaguar” que, mediante un rito de iniciación (así como la mujer expone sus senos, el hombre ostenta su órgano sexual) recibe su adscripción formal al linaje y por consiguiente a un grupo de poder. En esta pieza parece quererse mostrar cómo el jaguar “llega” al ser humano, cómo se asimilan uno y otro, el joven recibe algo que se convierte en parte integral de su ser.

Hay que mencionar por último, al abordar el tema de los tocados zoomorfos, dos fragmentos de nuestro material. El primero (cat. 1283) muestra la cabeza de un personaje con rasgos de felino y un tocado que, a pesar de estar fragmentado, identificamos dentro del grupo T7.4; tocado en forma de tiburón. El segundo fragmento (cat. 1522) corresponde a nuestro tema V.20 y es un personaje mixto con un tocado zoomorfo que pareciera tener forma de ave.

Estos dos ejemplos son los únicos casos que conocemos de personajes con rasgos zoomorfos que lucen, a su vez, tocados zoomorfos. Nos preguntamos si, de acuerdo a la lógica de nuestra argumentación, se hace alusión aquí a la ascendencia del personaje mitológico representado<sup>146</sup>.

#### 9.2.4. La lengua colgante y los ancestros míticos

Un elemento recurrente que parece altamente simbólico es la lengua colgante que muestran ciertos personajes. Ésta aparece tanto en personajes propiamente dichos (figurillas que representan al personaje con rasgos zoomorfos) como en algunos de los disfraces y tocados zoomorfos que portan determinados personajes antropomorfos (figs. 135, 136). Parece haber una correlación entre los elementos “lengua”, “tocado zoomorfo” y “órgano sexual masculino”.

Como vemos en el cuadro 3, solo determinados personajes presentan una lengua colgante: felinos, tiburones, murciélagos, zarigüeyas, monos, aves y seres híbridos. Entre ellos, los tiburones y los seres híbridos se diferencian de los demás por tener una lengua colgante bífida. Por otro lado, el felino, el tiburón, el ave y el ser híbrido también aparecen como tocados.

Gutiérrez Usillos interpreta la lengua colgante de los personajes con rasgos de felino como la representación plástica del rugido, relacionando

<sup>146</sup> Al comentar el tema de los personajes con tocados zoomorfos con Pablo Hernández Hernández (filósofo) surgió su interesante pregunta alrededor de si estas figurillas constituirían retratos, es decir en qué medida aluden a los ámbitos público o privado. Es una cuestión muy interesante sobre la que habría que pensar detenidamente, nos parece que más que representar a personajes concretos (“históricos”, si se quiere), estas figurillas pudieron tener una función análoga a la de los escudos familiares de la nobleza europea, es decir, ser insignias de familias privilegiadas.

Personaje / atributo	lengua	lengua bífida	como tocado	sexo (masc.)
Rasgos de felino	×		×	×
Rasgos de búho			×	
Rasgos de tiburón		×	×	
Rasgos de zarigüeya	×			×
Rasgos de mono	×			×
Rasgos de aves	×		×	
Ser híbrido		×	×	

Cuadro 3 Combinación de lengua colgante con otros atributos en personajes con rasgos zoomorfos.



Fig. 137 Dibujo de vasija del estilo Nasca (Tello 1959: 295: fig. 88).

éste con el trueno, las tormentas y las lluvias tropicales, que representaban una amenaza en el ecosistema húmedo propio del bosque tropical donde se asentaba la sociedad Tolita (Gutiérrez Usillos 2002: 97). Esta interpretación, sin duda sugerente, deja sin embargo sin explicación la existencia de la lengua colgante en los otros personajes enumerados arriba.

Nuestra hipótesis al respecto es que la lengua colgante podría ser un símbolo de descendencia, siendo el personaje que la tiene un ancestro mítico. La idea de la asociación con los sistemas de parentesco a través de la lengua surgió a partir de la comparación de una de las esculturas de nuestro corpus con una imagen pintada en una vasija Nasca (fig. 137). En esta imagen

(que constituye una composición frecuente en la iconografía de esta cultura), se aprecia un personaje central con rasgos de felino, ataviado, de cuya boca se desprenden, a manera de lengua colgante, dos líneas que terminan en otros personajes. Golte interpreta esta imagen como una especie de árbol genealógico en el que hay dos ancestros míticos andróginos; de un lado, uno creativo y potente, y de otro, un gusano. Los descendientes se ubican en posiciones diferenciadas jerárquicamente, de acuerdo a su relación específica con los seres originales (Golte 1999).

Confrontando la mencionada imagen de Nasca y uno de los personajes con rasgos de felino de Tolita (fig. 138, cat. 1231), nos encontramos con algunas coincidencias sorprendentes entre los elementos compositivos del felino de Tolita y el personaje central de la vasija Nasca (es decir el personaje originario, fuerte y creador, de acuerdo a la interpretación de Golte): el tocado (una diadema semicircular con un anexo a cada lado); la forma de los ojos; la forma de la nariz; la forma de representar los bigotes; las orejas (pendientes largos, decorados con arandelas y flecos en la parte inferior) y finalmente la lengua colgante.

Nos parece adecuada la idea de la lengua como símbolo de ascendencia de parentesco, sobre todo en combinación con el tema de la posible relación de tocados zoomorfos y ancestros. Los personajes con lengua colgante se podrían haber entendido como ancestros de linajes de la sociedad Tolita. Entre los felinos, que muy frecuentemente tienen la lengua colgante como rasgo relevante, aparece también a menudo el órgano sexual masculino erecto. Por esta razón nos pareció interesante confrontar, en general, los personajes que tienen uno y otro atributo y observar si se entreveía un patrón. Los siguientes personajes con rasgos zoomorfos presentan un pene, casi siempre erecto: felino, zarigüeya, mono, armadillo<sup>147</sup>. El sexo femenino, en cambio, nunca se expresa de manera explícita entre los personajes del tema V.

Si aceptamos la hipótesis planteada sobre la lengua colgante, y a la vista de los datos referentes al sexo de los personajes, podríamos postular que el felino, la zarigüeya<sup>148</sup> y el mono corresponden a ancestros masculinos y que la lengua colgante sería un símbolo de este parentesco.

Hay que abordar a continuación el tema de los personajes que aparecen en tocados pero no son evidentemente masculinos: los seres híbridos, el tiburón, el búho y el murciélago.

En los dos primeros, tiburón y seres híbridos, la lengua suele ser bífida (por ejemplo fig. 139). Ya que el tiburón pertenece al ámbito marino, como mencionamos anteriormente, podríamos asumir que se trata de una deidad femenina y por tanto, la lengua colgante bífida podría simbolizar una relación con este ancestro mítico femenino.

En el caso de los personajes del tema V.20 es más difícil sugerir una interpretación más allá de que también pudieron pertenecer al repertorio de ancestros míticos. Una de las grandes dificultades para caracterizarlos es justamente su carácter híbrido, ya que conjugan elementos conocidos de seres zoomorfos reales con elementos fantásticos. No corresponden en rigor (como en el caso de los personajes con rasgos de felino, zarigüeya, tiburón, etc.) a ninguna especie de la fauna conocida<sup>149</sup>.

El búho, el murciélago, el mono y el ave, por tener una lengua colgante simple (no bifurcada), siguiendo nuestra hipótesis, serían ancestros

<sup>147</sup> Las representaciones de armadillos son sumamente escasas (4 en nuestro catálogo) y hay un solo ejemplar que presenta un órgano sexual masculino, por lo cual lo dejamos fuera del análisis (además jamás aparece en tocados ni ataviado).

<sup>148</sup> Alrededor de la atribución del sexo masculino para la zarigüeya hemos podido tener un interesante diálogo con Andrés Gutiérrez Usillos, quien considera a la zarigüeya como la contraparte del jaguar en un complejo binario (interpretación con la que, como veremos en seguida, concordamos). Dada la evidente asociación del jaguar con lo masculino, la zarigüeya tendría que ser la parte femenina complementaria, pero esto no se demuestra en el material ya que cuando la zarigüeya tiene alguna caracterización sexual, esta es masculina. Al respecto de esta "incongruencia", y retomando nuestra interpretación del animal lunar como zarigüeya fabulosa, hemos revisado las representaciones de este personaje en otras culturas. Su nombre lo debe a algunas imágenes en las que aparece junto a la luna, que como sabemos en el pensamiento andino se asocia con lo femenino (ver por ejemplo Gutiérrez Usillos 2002: 339). En la concepción andina del universo, todo se compone de dos partes, todo tiene un lado femenino y otro masculino (Pease 1973: 25, Baumann 1995: 275 ss.) ¿Sería posible pensar que la zarigüeya sin anexo sobre la cabeza (como por ejemplo en la imagen 37, cuando presenta un órgano sexual masculino) representa al aspecto masculino del personaje y la zarigüeya fantástica o animal lunar al lado femenino?

<sup>149</sup> Algunos, que presentan una nariz arrugada hacia arriba, permiten asociarlos con el murciélago, pero son pocos ejemplares y suelen encontrarse decorando vasijas que pudieron tener una función ritual relacionadas con el uso de plantas psicotrópicas (Bouchard / Usselman 2003: 85). Éstos no tienen la lengua bífida.



Fig. 138 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEQ, LT-1-63-71.



Fig. 139 Figurillas de cerámica, procedencia desconocida, a MBCEG, GA-183-969-78; b MBCEE, LT-1-25-84.

Fig. 140 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEE, LT-1-10-86.



masculinos, pero no podemos reforzar esta reflexión ya que en sus versiones escultóricas no presentan atributos claramente masculinos, exceptuando algunas representaciones antropozoomorfas en las que la parte antropomorfa viste un taparrabo, que sería una relación indirecta con el sexo masculino (por ejemplo figs. 13 y 73b). Búho, murciélago y mono están asociados en el pensamiento ancestral andino con lo masculino (Jürgen Golte, comunicación personal). Para las aves no se puede postular en general, porque en el pensamiento andino se caracterizan según las diferentes especies, y es un tema en el que no podemos profundizar en el marco de este trabajo.

Volviendo a la propuesta de que el jaguar y la zarigüeya corresponderían a ancestros masculinos de linajes definidos, podemos observar algunos elementos que relacionan a estos dos personajes entre sí y permiten reconocer cierta jerarquía, en la que el felino tendría supremacía sobre la zarigüeya (y por tanto el linaje descendiente del felino sobre aquel descendiente de la zarigüeya). Además de factores que se mencionaron anteriormente, como la presencia / ausencia de tocado y el formato (figura grande / figurilla), el argumento más sugerente se encuentra en una pieza del Museo del Banco Central de Esmeraldas (fig. 140, cat. 1217). Se trata de un recipiente



de doble vertedera en el que se aprecia a un jaguar que tiene atrapada entre sus garras una zarigüeya. El jaguar tiene la boca abierta que deja ver los colmillos y de donde sale una larga lengua que cuelga hacia un lado. De la zarigüeya se aprecian claramente su boca con muchos dientes y largos colmillos así como su cola enrollada, y yace más en actitud de perdedor resignado que de defensa. Esta pieza podría ser una alusión a la mayor jerarquía de los descendientes del ancestro-jaguar frente a aquellos del ancestro-zarigüeya.

Una relación de tipo opuesto / complementario entre el jaguar y la zarigüeya ya ha sido postulada, viendo en estos dos personajes a las deidades principales de un nuevo acervo mitológico relacionado con la agricultura del maíz que reemplazaría al culto ofrecido al caimán, vinculado con el cultivo de la yuca (Gutiérrez Usillos 2002: 311, 338). Nos parece que ambas hipótesis no se contradicen, pues los ancestros míticos pudieron tener carácter de divinidades.

Cabe finalmente señalar como refuerzo de la hipótesis de la asociación de linajes con personajes con rasgos zoomorfos, que en cuatro enterramientos de La Tolita se encontraron huesos de felinos asociados al contexto funerario (Leiva / Montaña 1994: 260). De otro lado, en un enterramiento (ver capítulo sobre patrones de enterramiento) con varias ofrendas se encontró un sello con la representación de dos zarigüeyas, una frente a la otra (Leiva / Montaña 1994: 66 ss.).

Otro dato interesante de la arqueología es la distribución de los enterramientos en el cementerio tardío de Mango Montaña, donde están representados ambos sexos y diferentes edades, desde niños pequeños hasta ancianos (Ubelaker 1997). Leiva y Montaña creen que se podría suponer la costumbre de enterrar por grupos familiares, donde las mujeres de mayor edad pudieron jugar un papel especial por haberse hallado sus restos depuestos en circunstancias particulares (Leiva / Montaña 1994: 259).

Finalmente, las piezas de Tolita y de Bahía que presentamos arriba (figs. 39b, 40 y 42) en las que se aprecian familias que ostentan símbolos de estatus refuerzan la idea de la existencia de grupos privilegiados unidos por lazos familiares.

### 9.2.5. De disfraces, felinos y chamanes – mito y rito

El análisis a partir de los elementos y la combinación entre ellos nos hizo notar que hay personajes de temas básicos distintos que comparten un set de elementos en común. Esto es en especial interesante entre los grupos II.12 (hombre vistiendo un disfraz) y V.19 (personaje con cuerpo antropomorfo y rostro zoomorfo, ataviado). Los personajes ilustrados en las figuras 141 a y b (cat. 476, 1349), por ejemplo, tienen algunos atributos prácticamente idénticos (diadema semicircular, orejeras en forma de flecos, ojos redondos, lengua colgante, etc.). Sin embargo, en el primer caso es claro que se trata de un personaje antropomorfo vistiendo un disfraz zoomorfo, mientras en el segundo caso no hay disfraz, el personaje parece tener rostro zoomorfo y cuerpo antropomorfo. A nuestro entender, han sido representados, de un lado, un personaje mitológico, y de otro, el personaje de la sociedad encargado del ritual en honor a aquél<sup>150</sup>. Creemos que es importante señalar esta diferenciación, pues en la literatura accesible hasta ahora parece tomarse como sobre-entendido que tanto unos como otros representan personajes disfrazados y rápidamente se tiende a concluir su carácter de chamanes (Bernal Villegas et al. 1993, Bouchard / Usselman 2003: 90), cuando a nuestro parecer el material en sí mismo nos enseña que se trata de dos convenciones de representación diferentes, justamente para diferenciar a los personajes disfrazados de los seres sobrenaturales. La observación de las diferentes vistas fotografiadas del personaje ilustrado en la figura 142 (cat. 1222) también demuestra que no se puede asumir que se trate de una persona disfrazada, sino de un personaje sobrenatural ataviado.

<sup>150</sup> Como anota Eliade (2003: 103), es usual la realización de ceremonias relacionadas con las historias o acciones de seres sobrenaturales pertenecientes a la mitología, en las que se representa al ser sobrenatural mediante una imagen o un objeto sagrado. Nos parece que, igualmente, en estas ceremonias se pudo representar a los seres sobrenaturales por medio de personajes disfrazados de ellos. En otra obra, el mismo autor subraya la relación entre el ritual y el tiempo mítico; los ritos son repeticiones de hechos revelados por dioses o antepasados, son una imitación del gesto arquetípico que tuvo lugar en un tiempo mítico. En un ejemplo de Nueva Guinea citado por Eliade, un jefe marino, al hacerse al mar, personifica a un héroe mítico, vistiéndose y acicalándose como él e imitando sus acciones (Eliade 1954: 371).

Fig. 141 Figurillas de cerámica, procedencia desconocida, MB-CEG, GA-39-1750-81 y GA-47-1750-81.

0 2 cm



Nos parece que el tema del chamanismo se ha exacerbado en la interpretación. Sin duda fue un aspecto sustancial en la cultura Tolita y algunas representaciones iconográficas pueden estar relacionadas con la práctica del mismo. Sin embargo el encasillar toda representación fabulosa en la categoría “transformación chamánica” no nos lleva hacia delante en el afán de interpretación y comprensión de la cosmología de esta cultura. Si bien se puede asumir que algunas figuras aluden al trance chamánico provocado por la ingestión de drogas alucinógenas, los elementos representados deben ser analizados también. Así, por ejemplo, si tenemos frente a nosotros una figura de cuyos órganos vitales emergen serpientes, no basta con decir que es una representación de la práctica chamánica, sino que habría que preguntarse qué

simboliza la serpiente emergiendo del cuerpo. Al ser recurrente el elemento en más de una figura, hemos de asumir que éste contiene una carga simbólica que se ha de tratar de averiguar<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> De otro lado, el reducir toda alusión iconográfica a las prácticas ceremoniales al complejo de la transformación chamánica empobrece la posibilidad interpretativa de una vida ritual seguramente muy rica. Los escenarios rituales pueden ser de diversa índole y desarrollarse aparte de las prácticas chamánicas o incluyendo a éstas como uno de varios elementos. Eliade menciona algunos ejemplos de escenarios rituales periódicos, que pudieron haber tenido lugar también en nuestra área de estudio: purgas, purificaciones, alejamiento de los demonios, procesiones de enmascarados, recepción ceremonial de los muertos, combates entre dos grupos enemigos, etc. (Eliade 1954: 374 s.).



Fig. 142 Figurilla de cerámica, procedencia desconocida, MBCEQ, LT-2-116-70.

0 5 cm

La sociedad Tolita, a juzgar por su iconografía, debió tener una agitada vida festiva y ceremonial que a nuestro entender debió estar vinculada con las relaciones de poder y con una imposición ideológica<sup>152</sup>. Muchas de las figurillas masculinas parecen ser danzantes ataviados para las ceremonias, otras tantas representan músicos.

Como plantea Hodder, el control de los rituales es uno de los principales aspectos que acompañan el desarrollo de la jerarquía social:

“By repeating in one ritual centre the patterns of activity found within dispersed groups, the major henges and those controlling the rituals in

the henges could rise to dominance. It was through the appropriation of rituals for the larger society that individual lineages could come to dominate others” (Hodder 1984: 64).

El hecho de que estos supuestos danzantes estuvieran disfrazados de personajes zoomorfos y de que algunos de los músicos porten toca-

<sup>152</sup> En este sentido adoptamos la posición de Miller / Tilley que definen a la ideología como la representación del mundo por parte del grupo dominante, generada a partir de un conflicto de intereses y una asimetría de poder (Miller / Tilley 1984: 10). En este sentido también lo entiende López Austin al referirse al fundamento mágico-religioso del poder en la Mesoamérica prehispánica (López Austin 1976: 197).

dos zoomorfos (en ambos casos alusión a los personajes que consideramos ancestros míticos) refuerza la idea de una persuasión ideológica a través del ritual y al mismo tiempo del mensaje estético plasmado en la iconografía.

#### 9.2.6. Los personajes híbridos – Complejización del bagaje mitológico en el Desarrollo Regional

La iconografía de las diferentes culturas del Formativo en la costa ecuatoriana, y en especial la del Formativo Temprano, se caracteriza por carecer de personajes mixtos (antropo-zoomorfos o híbridos sin rasgos antropomorfos). En el Formativo Tardío, en la cultura Chorrera, encontramos los primeros exponentes de seres que con seguridad se pueden considerar sobrenaturales, adosados a vasijas finamente trabajadas. Scott ha identificado en un diseño muy estilizado, pintado sobre un plato datao de la época de transición Chorrera-Bahía, una manifestación temprana de un personaje monstruoso o draconiano, que para él sería el precursor del animal lunar (Scott 1995: 319 ss.). Estos ejemplos, no obstante, son excepciones y por lo demás la iconografía de los diferentes estilos del Formativo permite reconocer los géneros y especies de los seres representados (Cummins 2003: 442).

El análisis de elementos llevado a cabo en el presente trabajo demuestra que hay determinados signos que caracterizan a los seres sobrenaturales: colmillos afilados, pestañas remarcadas, nariz en forma de voluta, voluta sobre o alrededor del ojo, lengua colgante. Como vemos en la imagen del estilo Chorrera, algunos de estos rasgos ya están presentes en la iconografía de ese estilo como los colmillos afilados y la nariz en forma de voluta. El primero de los elementos se considera en los Andes Centrales un claro indicador de los seres sobrenaturales. El segundo es muy recurrente en la iconografía de las culturas de la costa ecuatoriana en el Desarrollo Regional al igual que en algunos estilos de Mesoamérica<sup>153</sup>. En la costa ecuatoriana se ha bautizado como “monstruo Bahía” al personaje caracterizado por esta nariz volteada, ya que es recurrente en esta cultura, pero como podemos observar en nuestro catálogo, no lo es menos en la costa norte.

La complejización del repertorio mitológico con la aparición de seres híbridos comienza, por tanto, al final del Formativo Tardío, en la época de transición Chorrera-Bahía y

Chorrera-Tolita. Pero es en el Desarrollo Regional cuando los personajes híbridos tienen su apogeo; aparecen en múltiples variantes y ocupan un espacio protagónico dentro del repertorio iconográfico. Frecuentemente están ataviados con tocados que son exclusivos a este tipo de seres; los tocados de los personajes antropomorfos y los de los personajes mixtos se excluyen, al igual que los rasgos que detallamos anteriormente, que son propios de los seres híbridos. Estas observaciones refuerzan la idea expuesta al inicio de este capítulo de la concepción del universo en dos niveles, el terrenal y el sobrenatural.

La complejización del nivel sobrenatural es un aspecto común a las culturas sincrónicas del área andina (ver por ejemplo González 1972: 117; Benson 1999: 484; Golte 1999: 32) y debe estar vinculada con la complejización de las relaciones sociales a las que nos hemos referido y pudo servir como parte del discurso de legitimación de los grupos de poder.

#### 9.3. REFLEXIONES FINALES ACERCA DE LA SOCIEDAD TOLITA-TUMACO

El universo iconográfico Tolita es la expresión de la concepción del universo por una sociedad que, lejos de estar aislada, formó parte de un entramado que probablemente sobre la base de relaciones comerciales permitió el flujo de ideas. La primera mitad del primer milenio de nuestra era fue un momento de procesos de complejización que se dieron paralelamente en diversas latitudes del área andina. Esta complejización incluye el desarrollo tecnológico en función de una agricultura intensiva (en las regiones secas a través de sistemas artificiales de riego, en las húmedas de sistemas de drenaje), el aumento de los intercambios interregionales y el paso de comunidades mínimamente estratificadas a sociedades complejas y jerarquizadas (Golte 1999: 31). Solo tomando en cuenta este contexto histórico podemos acercarnos al entendimiento de los contenidos simbólicos de la cultura material.

<sup>153</sup> Este elemento, así como los dientes afilados, son característicos de Tlaloc: “Las características físicas más comunes que permiten reconocer a Tlaloc son los ojos enmarcados por anteojeras redondas de color azul, comisuras del labio superior curvas y hacia arriba, también de color azul, y una hilera de dientes superiores afilados” (Ramírez 2007: 2). Esta divinidad ha sido reconocida en la iconografía de diversas culturas mesoamericanas.

Aunque falta mucho por investigar, queda claro que las regiones de Esmeraldas y Tumaco estuvieron ocupadas en el Desarrollo Regional por una sociedad cohesionada culturalmente, a través de un estilo iconográfico muy característico y podemos inferir que también lo estuvo a nivel religioso y socio-político. No se puede, con la evidencia que la arqueología ha proporcionado hasta ahora, postular claramente si se trató de una sociedad de tipo cacicazgo, pues no hay claros indicios de un centro administrativo ni de una jerarquía de sitios. Sin embargo la iconografía nos deja reconocer, a través de su variedad de personajes, una estructura compleja de pensamiento con varios niveles y de naturaleza múltiple, que consideramos solo puede ser el producto de una sociedad de organización relativamente compleja. Si bien ignoramos la naturaleza y la envergadura de las relaciones comerciales, éstas al igual que el aprovechamiento de recursos no explotados hasta aquel momento, pudieron jugar un papel determinante en las transformaciones sociales que generaron el surgimiento del período de Desarrollo Regional y todas sus implicaciones.

Aspiramos a que este trabajo, con su propuesta metodológica novedosa para el área, sea un incentivo para investigaciones futuras y se hagan más intentos de abarcar otras disciplinas como herramientas de trabajo. La recopilación de material y la base de datos que hemos elaborado aquí no han podido ser aprovechados en su totalidad, y esperamos que a partir de ellos se abran posibilidades para otras investigaciones, que podrían profundizar en los temas que apenas han podido ser abordados, como los moldes sellados y la producción en serie<sup>154</sup>, el concepto de dualismo<sup>155</sup>, entre muchos otros. Los modelos arquitectónicos, por ejemplo, constituyen un campo que requiere un análisis dedicado a ellos exclusivamente, desde el punto de vista iconográfico.

Para finalizar queremos dejar plasmada la impresión principal que nos queda luego de tres años de observar el material Tolita: los objetos que hoy podemos apreciar son más que un reflejo de la sociedad; son portadores materiales de conocimiento. A partir de una base estética, es decir una apelación a la percepción a través de los sentidos, las figurillas contienen una acumulación de conocimiento, que es el principal legado cultural de cualquier sociedad.

<sup>154</sup> Aquí por ejemplo sería importante recopilar el mayor número posible de moldes que contengan diseños grabados en el reverso como los que hemos presentado. Seguramente se encuentran algunos ejemplares de ellos en los museos de Colombia y Estados Unidos, cuyas colecciones no pudo revisar la autora. Con una muestra más grande, se podría hacer un catálogo de los diseños gravados y analizar su relación con las imágenes representadas.

<sup>155</sup> También en este caso sería indispensable ampliar el análisis, elaborando un catálogo de los diseños, su distribución dentro de las vasijas, y su posible relación con el tipo de vasija en el que aparecen.